Fea como un coyote, 8 *por Terry McDonell*

Domingo 5 de abril de 1992

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

LITERATURA BRITANICA '80

MADE IN THE U.K.

El formidable resurgimiento de las letras británicas durante la década del 80 rebasó las fronteras del imperio y es, hoy por hoy, una de las fuerzas más poderosas de la literatura mundial. Prueba de ello es que nombres como Martin Amis, Ian McEwan, Jeanette Winterson, Julian Barnes o Salman Rushdie encuentren rápido lugar en los estantes de los argentinos. Una esclarecedora visión del fenómeno a cargo del especialista Peter Kemp recògida en "New Writing" —una antología de ensayo y ficción a cargo de Malcolm Bradbury y Judy Cooke para The British Council— ocupa las páginas 2, 3, 4 y 5 de este suplemento.

En Carnets:

Harold Brodkey, Claudio Uriarte, los best sellers 6

PEQUEÑA HISTORIA DE LA LITERATURA BRITANICA '80

DE REGRESO EN EL REINO UNIDO

Los años 80 fueron, para la literatura británica, el impredecible y siempre brillante escenario de una resurrección casi milagrosa por más que Peter Kemp —en un artículo incluido en "New Writing", antología publicada por The British Council en colaboración con la editorial Minerva— comience maravillándose por lo poco inglés y poco '80 que suena todo y concluya eligiendo la figura del arca de Noé como símbolo de aquello que no se hunde y sobrevive a cualquier castigo divino.

PETER KEMP*

Quizá el rasgo más llamativo de la narrativa británica de los años '80 sea que no se produjo ni en Gran Bretaña ni en los años '80. La industria del patrimonio cultural tuvo su auge en esa década, y ese patrimonio —cómodo rara vez y no siempre británico— se convirtió en una mercancía central de la ficción.

Uno de los puntos en que se puede advertir esto es en la fascinación por el imperio. Durante la década del '70, la ficción británica seria —Paul Scott, J.G. Farrell— describió la desilusión y la disolución del imperio; en los '80, el panorama cambia. Aunque en la escena narrativa abundan aún los imperios que se desmoronan, aparecen nuevas visiones del poscolonialismo.

La narrativa de Salman Rushdie es la muestra más evidente. En *Midnight's Children* (1981) retoma lo abandonado en *Raj Quartet*: la salida de los británicos de la India. Pero su explicación de los sucesos tiene un acento muy distinto del de Scott, voz hegemónica de la narrativa británica. En la saga cómica y popular que Rushdie hace de los niños nacidos mientras la medianoche alumbraba el amanecer de la independencia de India, se sostiene que fueron 1001: se obedece al genio liderante que revolotea sobre toda su obra, el espíritu de *Las mil y una noches*. Aunque en sus páginas se advierte la influencia europea —*Tistam Shandy*, Günter Grass, Italo Calvino— Rushdie prefiere promocionar sus afinidades con un modo de escritura más indio. Crea un estilo poscolonial para sus crónicas sobre el poscolonialismo. Fuertemente condimentadas con fábulas orientales, también muestran un gusto desviado hacia el eclecticismo: el mito hindú, el saber islámico, el cine de Bombay, algunos fragmentos del dibujo animado y el realismo mágico tercermundista se agregan a la mezcla.

Detrás de la miscelánea narrativa hay una razón política: el deseo de exhibir los vívidos resultados de la mezcla de culturas diferentes. Hecha para pasmar la intolerancia, la ficción de Rushdie define como "el absolutismo de lo puro" al compromiso con las ideas de incorruptibilidad étnica o ideológica. Contra esta "fantasía de pureza", sus novelas oponen las *extravaganzas* de la diversidad. Sueltos en carnavales de metamorfosis, los credos de rigidez inmodificable se convierten en vejestorios artríticos. A medida que los personajes cambian, se satiriza la inflexibilidad; las situaciones se convierten en su propio revés; la fluctuación de la realidad conduce a aspectos impensables; la metáfora transforma sin cesar la apariencia de las cosas. Eso pasa en *Midnight's Children* —cuyo narrador encarna de un modo surrealista los aspectos cambiantes de la India luego de su independencia—, en *Shame* (1983) —con sus intimidantes parábolas sobre Pakistán— y en *The Satanic Verses* (1988), esa fantasmagoría sulfurosa sobre la migración y la incomodidad, las mutaciones fabulosas, el enredo de las historias y las fusiones vigorosas. Incansablemente, Rushdie pone la flexibilidad y la asimilación como ejemplo de las virtudes poscoloniales.

Mientras tanto, otros autores difundían aun episodios de la ignominia imperial. *Empire of the Sun* (1984), la novela a medias autobiográfica de J.G. Ballard, registraba —como *The Singapore Grip* (1978), de Farrell— la desbandada de los colonos europeos, por los japoneses, en el sudeste asiático de la Segunda Guerra Mundial. En este caso, la escena se desarrollaba en Shangai, y la pericia de Ballard para conjurar a partir de la ciencia ficción esos mundos espectrales, condenados, cambió —brillantemente— su rumbo y alumbró desde sus recuerdos de infancia el espectáculo de una ciudad grotesca en un estado de colapso sensacional. Si comienza como un pequeño colono consentido, pronto su joven alter-ego se encuentra a la deriva en una pesadilla de situaciones invertidas, donde los europeos caídos en desgracia ruegan ser admitidos en los campos japoneses para prisioneros de guerra, santuarios casi contra los enemigos —tanto más implacables— chinos.

En otra novela de la década que plantea una mirada retrospectiva del Imperio, la sobresaliente *An Insular Possession* (1986), de Timoty Mo, se graficó un conflicto anterior con los chinos, la Guerra del Opio. Antes de este texto, Mo —cuya imaginación se mueve invariablemente entre el imperio y el combate como temas— había escrito en *The Monkey King* (1978) sobre las luchas internas de una familia en Hong Kong, y en *Sour Sweet* (1982) sobre las vendettas entre bandas del Barrio Chino londinense. En *An Insular Possession* —imponente, magistral prolongación de su línea—, Mo respondió a dos fuertes impulsos en la narrativa británica de los '80: revisar los orígenes y escribir las épocas de mezcla. Situada en la costa del sur de China en el siglo XIX, la novela describe los hechos que condujeron a la fundación de Hong Kong, y lo hace en un estilo que emula el manierismo retórico —interpelaciones al lector, ocurrencias y circunloquios irónicos— y que, tratándose del tema allí desarrollado, bien puede ser un patrimonio tan necesario como corriente. El eco vívido del sonido de la época se amplifica a través de la diestra imitación de extractos de artículos, cartas y diarios de fines del siglo XIX, con su organización de refranes clásicos, sólidos retruécanos, variaciones elegantes y vituperios ceremoniosamente fraseados. Visualmente, tiene casi arquetipos que un académico real del siglo XIX se hubiera sentido orgulloso de pintar: el ataque a las alturas de Canton, los juncos de guerra y los brulos del Imperio Celeste acorralados en la bahía por el cañoneo británico. Pero siempre, con la rapacidad mercantil del imperio bien evidenciada en un primer plano, la perspectiva de Mo da al conjunto un sesgo fuertemente poscolonial. En *The Redundancy of Courage* (1991), el autor devolvió al presente su interés por el imperialismo y se internó en lo sucedido cuando los portugueses se retiraron de Timor Este y los indonesios se hicieron cargo.

Otro imperio del Lejano Oriente, Japón, encontró en Kazuo Ishiguro a la vez un analista y un responsable de sus anales. En *A Pale View of Hills* (1982) reflexionó, a partir de las ruinas de Nagasaki —ciudad natal del autor—, sobre las siniestras consecuencias del expansionismo japonés. En *An Artist of the Floating World* (1986), tan austera y refinada como el arte japonés que constituye el centro de su historia, retrocedió aun más para observar cómo el trabajo y la vida de un pintor su-

Margaret Drabble

Martin Amis

frieron durante la década del '30 una insidiosa vulgarización, consecuencia de la fidelidad al emperador y el creciente autorismo del *ethos*. En *The Remains of the Day* (1989), otra novela discretamente resonante, Ishiguro descubrió una analogía entre la década del '30 en Inglaterra y el conflicto de su artista japonés. Esta vez la figura —delineada con una sensata mezcla de empatía y pena— es un mayordomo impecable cuya vida se ha ido marchitando a causa de su absoluto servilismo para con su señor, un aristócrata de simpatías fascistas.

Al retroceder su mirada hasta el final de la era colonial en Africa, William Boyd comenzó su carrera de escritor de ficción, Leafy Morgan, el desaseado, siempre sudoroso diplomático de *A Good Man in Africa* (1981), parece el último de una larga serie de ese tipo de empleados, puestos por lo general —y memorablemente— en satíricos lugares dentro de los libros de Graham Greene y Evelyn Waugh. Si comienza con una rutina bastante trillada, la de la farsa sobre los expatriados, la novela gradualmente se anima a avanzar en el engañoso terreno de la política, el tribalismo y los dictadores del Africa contemporánea. Desde ese punto en adelante, Boyd —tan fascinado por el colonialismo y sus conflictos como Mo— ha ordenado sus ficciones como una sucesión de peleas ultramarinas. *An Ice-Cream War* (1982) dio cuenta de la colisión entre los imperios británico y germano en el este de Africa durante la Primera Guerra Mundial. *The New Confessions* (1987), cuyo héroe trabaja como fotógrafo en el Frente Occidental, desenrolló cauterizantes secuencias de batallas para luego recorrer del mismo modo el devastado Berlín de 1946. De regreso al lugar ficticio preferido por Boyd, su Africa natal, *Brazzaville Beach* (1990) superpone una guerra civil poscolonial con una sanguinaria lucha que los científicos descubrieron, con perturbación, encarnizándose entre los chimpancés.

Los escritores como Ben Okri y Buchi Emecheta usaron la ficción para ofrecer un punto de vista de nativo africano sobre calamidades como la guerra civil en Nigeria. Emecheta también se destaca por transmitir —con inmediatez decidida y realista— la opresión que obstaculiza el progreso de las chicas brillantes y vitales de Nigeria que, como ella, se abren paso a través de la educación y la emancipación desde pueblitos atrasados hacia la vida urbana de Lagos y hacia la experiencia inmigrante en Londres. Sus heroínas parten de las chozas y la poligamia tribal hacia los puestos políticos y la maternidad soltera; tan viajeras en el tiempo como emigrantes, ellas no atraviesan meramente cientos de kilómetros sino que parecen saltar siglos.



Por supuesto, Irlanda del Norte fue el lugar donde los primeros lazos imperiales molestaron más cerca de casa. Uno de los puntos que más se refieren a esto se exacerbó durante los '80: el cambio de territorio en la narrativa de William Trevor. A comienzos de la década, aparentemente se había asentado en una forma casi fórmula de comedia que deslumbraba por aportar lo calmo y lo baladí a la colisión desconcertante. Diversión siempre acompañada por un fruncimiento de labios, la de sus novelas y cuentos retuerce hasta llevar a la vista el desagrado oculto en la privacidad de la gente ostensiblemente linda que vive en agradables suburbios, pueblitos decorosos o formales balnearios. En 1981, *Beyond the Pale* marcó un cambio hacia intereses más amplios. Aunque el relato que da título al volumen guarda aún su cuota de esas preocupaciones anteriores de Trevor —lascivia paqueta, un par de adúlteros furtivos—, básicamente está dedicado a exponer el horrible acoplamiento entre el terrorismo y la desesperación en Irlanda. Consecuentemente varias de sus novelas se extendieron en lo mismo, la más obsesiva de ellas *The Silence in the Garden* (1988). Al contar el aturdimiento de una familia anglo irlandesa ante su esterilidad, producido por la culpa y la violencia, el texto pone una casa otrora deliciosa y ahora comida por los líquenes como símbolo central de una sociedad enmohecida por la historia.

Las mansiones en ruinas ocupadas por los vestigios remanentes de una casta colonial son el patrimonio de los paisajes ficticios de Molly Keane, quien durante más de sesenta años registró incansablemente la hipocresía y la voracidad de la alta burguesía protestante. A lo largo de los '80, con un trío de novelas aguzadamente divertidas —*Good Behaviour* (1981), *Time After Time* (1983), *Loving and Giving* (1988)— la autora llevó aun más allá sus incursiones sardónicas en la deshonra oculta y el filisteísmo del poder en los últimos peldaños de su descenso.

Del otro lado del límite, Irlanda del Norte fue de una fertilidad cruel en las novelas donde se documentó una maraña poscolonial aparentemente inextricable. Bernard MacLaverty, el escritor joven más premiado que salió de esa provincia, produjo con *Cal* (1983) una versión local y apática de *Romeo and Juliet*. Brian Moore, nacido en Belfast pero emigrado mucho tiempo atrás a los Estados Unidos, volvió imaginativamente a la ciudad quebrada con *Lies of Silence* (1990), cuya prosa rápida, casi de *thriller*, gira a través de escenas reveladoras de distintas supresiones y represiones que contribuyen a la crisis de la provincia.

Para mantenerse dentro de la atmósfera prevaleciente, Escocia también tuvo algo para decir sobre el poscolonialismo, y los novelistas que se encargaron de hacerlo tendieron a concentrarse alrededor de Glasgow. De allí vinieron —en estilos que van desde las recargadas fábulas de Alasdair Gray hasta los monólogos duros y minimalistas de James Kelman— libros que retrataron la región como un feudo de Inglaterra aún en explotación.

El intento que llegó más lejos en graficar las dimensiones históricas del colonialismo saludó desde Gales en la forma inconclusa de la novela secuencial de Raymond Williams, *People of the Black Mountains* (1989-1990). Esta cabalgata galesa de doscientos cincuenta siglos —que deja *The Forsyte Saga* como un mero flash de noticias— es la crónica de la vida en la región desde el año 23.000 a.C. hasta el presente. Sean lo que sean sus múltiples flashbacks, fueron puestos para iluminar el proceso a través del cual el pueblo local —tras períodos inmensurables de intachable cooperación tribal, respeto por el medioambiente y hospitalidad hacia los extraños— resultó inexorablemente oprimido por los visitantes. Una pintura del mismo lugar, más convincente en el aspecto humano, sobre las circunstancias sociales que aturden las vidas se encuentra en el texto de Bruce Chatwin *On the Black Hill* (1982); sus otros libros —*In Patagonia* (1978), *The Viceroy of Ouidah* (1989), *The Songlines* (1987), *Utz* (1987)—, en cambio, exploraron intrusiones colonialistas más exóticas o letales.

En los '80 los imperios se encontraban por todas partes en la narrativa. Doris Lessing ubicó tres en el espacio exterior: Canopus, Sirius y Puttiora. Como representaban ideologías diferentes, estos dominios estelares le permitieron a Lessing la proyección de ideas formadas durante sus primeras experiencias en Rhodesia en una esfera de ciencia ficción didáctico-galáctica. En el otro extremo, Philip Glazebrook, en libros como *Captain Vinegar's Commission* (1987) y *The Gate at the End of the World* (1989), reingresó en el reino del romance imperial al enviar a dos jóvenes victorianos a explorar los confines más salvajes de los imperios otomano y ruso: con la variante de desenterrar, al mismo tiempo, evidencias de la codicia mercantil y el cinismo de la realpolitik.

El visitante de imperios más infatigable de la narrativa de los '80 fue Barry Unsworth. Al comienzo de la década dio la impresión de estar particularmente fascinado con la soberanía turca, por su examen del desmembramiento de sus bordes exteriores en *Pascali's Island* (1980) y su atención sobre su centro decadente, Constantinopla, en *The Rage of the Vulture* (1982). Venecia fue la siguiente parada de Unsworth, vista en *Stone Virgin* (1985) en distintas fases de su historia. En 1988, con *Sugar and Rum* llegó Liverpool, una ciudad alguna vez engrandecida por los negocios imperiales y luego pauperizada por su pérdida, a la que Unsworth utilizó como ventajoso lugar para inspeccionar panoramas pasados del imperio y perspectivas sociales actuales de Gran Bretaña. Los contrastes se suceden a lo largo de la novela: entre las elegantes mansiones del comercio y las fétidas estructuras esclavistas que ayudaban a sostenerlas; entre los crecientes enclaves de Tories thatcheristas y los barrios deshechos de los desempleados.

Las brechas sociales de ese tipo constituyen el rasgo más prominente de los panoramas de la ficción bri-

William Boyd

Ian McEwan

Las invasiones inglesas

Ediciones españolas de algunos de los libros mencionados en el artículo.

PETER ACKROYD
—*The Last Testament of Oscar Wilde* ("El último testamento de Oscar Wilde", Edhasa).
—*Hawksmoor* ("Hawksmoor", Península)

MARTIN AMIS
—*Money* ("Dinero", Anagrama)
—*London Fields* ("Campos de Londres", Anagrama)

J.G. BALLARD
—*Empire of the Sun* ("El imperio del sol", Minotauro)

JULIAN BARNES
—*A History of the World in 10½ Chapters* ("Una historia del mundo en diez capítulos y medio", Anagrama)

WILLIAM BOYD
—*A Good Man in Africa* ("Un buen hombre en Africa", Alfaguara)
—*An Ice-Cream War* ("Como nieve al sol", Alfaguara)
—*The New Confessions* ("Las nuevas confesiones", Alfaguara)
—*Brazzaville Beach* ("Plaza de Brazzaville", Alfaguara)

ANGELA CARTER
—*Nights at the Circus* ("Noches en el circo", Minotauro)

BRUCE CHATWIN
—*In Patagonia* ("En la Patagonia", Sudamericana)
—*The Viceroy of Ouhida* ("El virrey de Ouhida", Muchnick)
—*On the Black Hill* ("Colina negra", Muchnick)

JOHN FOWLES
—*A Maggot* ("Capricho", Plaza & Janés)

WILLIAM GOLDING
—*Rites of Passage* ("Ritos de paso", Alianza Tres)

KAZUO ISHIGURO
—*A Pale View of Hills* ("Palida luz de las colinas", Anagrama)
—*An Artist of the Floating World* ("Un artista del mundo flotante", Anagrama)
—*The Remains of the Day* ("Los restos del dia", Anagrama)

TIMOTHY MO
—*An Insular Possesion* ("Una posesión insular", Edhasa)

IAN McEWAN
—*The Child in Time* ("Niños en el tiempo", Anagrama)
—*The Innocent* ("El inocente", Anagrama).

SALMAN RUSHDIE
—*Midnights's Children* ("Hijos de la medianoche", Alfaguara)
—*Shame* ("Verguenza", Alfaguara)
—*The Satanic Verses* ("Los versos satánicos", varios editores)

JEANETTE WINTERSON
—*The Passion* ("La pasión", Sudamericana)

DE REGRESO EN EL REINO UNIDO

tánica de los '80. Una novela que lo demuestra en el sentido más rígido posible es *Verónica or The Two Nations* (1989), de David Caute, cuyo punto de vista narrativo está dividido entre el de un ministro del gabinete conservador y el de un periodista de izquierdas del East End. En un punto, el ministro (y, por el sistema británico, miembro del Parlamento) se encuentra con Margaret Thatcher, alguien que frecuentemente cruza las novelas de la década, desde *First Among Equals* (1984) de Jeffrey Archer hasta *The Last Election* (1986) de Pete Davies. Ella está de pie y su atuendo es "un conjunto terracota... con un complejo dibujo que se parece bastante a serpientes y escaleras". Este dibujo, con su motivo de ascenso con escalas y descenso sin ayuda, está también entretejido en la producción de la novela. Como lo indica el título de Caute, detrás de su visión de una Gran Bretaña escindida se encuentra una descripción más temprana del país deplorablemente dividido entre ricos y pobres: *Sybil or The Two Nations*, de Disraeli.

Las novelas acerca del estado de la nación inglesa, como en el siglo XIX, se convirtieron en fantasmas habituales y regulares de la ficción de los '80, sobre todo en el caso de autores que pensaban que las heridas que esos libros habían contribuido a cerrar estaban siendo abiertas nuevamente por el thatcherismo. Pese a que el pedido de Margaret Thatcher de retornar a "valores victorianos" no tuvo mucho efecto en los novelistas, el deseo de testimoniar los resultados sociales de su política envió a muchos escritores de vuelta a prototipos victorianos. Un buen ejemplo de esto es la elegante e irónica novela de David Lodge, *Nice Work* (1988). Mientras una profesora feminista y posestructuralista y un clásico industrial de las Midlands se conocen, Lodge juega con —y alude a— libros como *Sybil, Shirley, Northen South* y *Hard Times*. Del mismo modo que estos textos, la novela de Lodge se enfrenta con una nación atravesada por cismas sociales, económicos y regionales. La diferencia reside en que sus personajes son conscientes de que el poder y el prestigio verdaderos se hallan fuera de las órbitas de ellos: en la City.

En tanto centro neurálgico del monetarismo, la ciudad de Londres generó bastante literatura durante la década. Puesto que esa milla cuadrada se puso de pronto espantosamente de moda, surgió un nuevo género: en el teatro, "City Comedy", término que antes se utilizaba para referirse a oscuras obras del siglo XVII que se burlaban de los mercaderes de Cheapside, cobró un nuevo sentido en *Serious Money, Fashion* o *Speculators*, que examinaban satíricamente la manía adquisitiva de los agentes inmobiliarios y de Bolsa, los responsables de prensa y los publicistas. También los novelistas se dieron cuenta de la casi obscena importancia de las compañías financieras durante el gobierno de Thatcher. Un síntoma de esto fue que las dos obras de ficción publicadas por Malcolm Bradbury tuviesen títulos tomados del vocabulario de las finanzas. *Rates of Exchange* (1982), aunque básicamente una comedia acerca de los desencuentros culturales en Europa del este, le guiñaba sardónicamente un ojo al thos "sadomonetarista" del thatcherismo a partir de su título y metáforas dominantes. *Cuts* (1987), la nouvelle siguiente, hizo un cómputo incisivo de los recortes presupuestarios y tijeretazos sociales que vinieron con la década.

Si *Serious Money* de Caryl Churchill ("la ambición es sexy y es los años '80") fue la obra que capturó el exceso de adrenalina y la rapacidad financiera de la década, *Money* (1984) de Martin Amis fue su equivalente novelístico más próximo. A diferencia de Churchill, Amis no apuntala su parodia áspera y escabrosa con conocimientos firmes sobre los medios a través de los cuales los personajes amasan ese dinero por el cual están ofreciendo una liquidación de sus vidas. Como en sus anteriores semisátiras sobre la decadencia contemporánea, Amis se conforma con lanzar las luces estroboscópicas de su prosa de Walpurgisnacht llamativamente por encima de los monstruos y engendros que un *statu quo* ridículo multiplicó. Otro de los temas favoritos de la narrativa de los '80, la ciudad como un hades, aumenta el brillo infernal. Al mostrar Londres y Nueva York como dos infiernos de voracidad y violencia, *Money* a la vez lamenta y se deleita ante esa cultura que expira como consecuencia de su pesadilla de saciedad.

London Fields (1989), la última novela que Amis escribió en esa década, presenta un panorama aun más drásticamente terminal: el libro lleva ese habitual sentido de precariedad temible hacia nuevas áreas. Vibrante, con una energía siniestra y destructiva, *London Fields* es un trabajo ferozmente apocalíptico. La destrucción ecológica del futuro que prenuncia incluye "huracanes multimegatónicos" y "tormentas eléctricas gigantiváticas". Bajo el toldo de esta amenaza meteorológica, el clima político es igual de preocupante: la crisis internacional se va acercando a una guerra nuclear. Para oscurecer aun más la atmósfera, el sol —que ya está muy bajo sobre el horizonte— va a entrar en eclipse total el 5 de noviembre ("noche de bombardeo", según expresa un taxista cockney). Los personajes que se recortan sobre este fondo son un narrador aparentemente a punto de morir por las radiaciones, una psicótica que está buscando alguien que la mate, un yuppie sin fuerzas para vivir y un delincuente proletario que carece de emociones. El único rayo de esperanza lo constituye una joven paciente y angelical.

El hecho de que eventualmente se revele que han abusado de ella cuando niña no será una sorpresa para los lectores habituados a la narrativa de los '80. Nunca antes en la literatura inglesa han aparecido tantas víctimas de abuso sexual. En parte, esto parece deberse a que existe una mayor conciencia social del problema. En parte, parece ser un aspecto de la tendencia general de examinar puntos de partida a menudo traumáticos. En parte —al hallar dobles contemporáneos de las agitadas criaturas de la ficción victoriana—, se vincula con el deseo de reactivar los conflictos narrativos del siglo XIX.

David Cook, que describe como nadie a los carenciados y dañados, subrayó la última de estas conexiones al publicar *Sunrising* (1984), narrativa sumamente dickensiana acerca de chicos que corren los peligros de vagabundear a través de un Londres decimonónico y de una campiña empobrecida. En *Crying Aloud* (1986) se concentró en abusos sexuales más recientes y el modo en que se repiten a través de generaciones de una misma familia. Muchos otros novelistas reunieron sus casos clínicos. *Porky* (1983), de Deborah Moggach, se enfrentó crudamente con el incesto entre padre e hija. En *Awfully Big Adventure* (1989), de Beryl Bainbridge, el tema se vuelve tragedia. Alexander Stuart intentó escandalizar utilizando una variante del asunto en *The War Zone* (1989). El abuso que un padre hace de su hija subió a la superficie en *Veronica* y formó parte del fondo de la trilogía que Alice Thomas Ellis escribió a lo largo de la década: *The Clothes in the Wardrobe* (1987), *The Skeleton in the Cupboard* (1988) y *The Fly in the Ointment* (1989). Los escritores de novelas policiales —P.D. James, Ruth Rendall, Simon Brett— desenmascararon asesinas mujeres que sufrían las consecuencias de un reiterado abuso sexual por parte de sus padres. Buchi Emecheta, que desde hace tiempo venía observando las trampas patriarcales que trababan el progreso de sus heroínas, puso en primer plano al incesto entre padre e hija en *Gwendolen* (1989). El abuso de los niños fue un tema central en *The Radiant Way* (1987) y *A Natural Curiosity* (1989), de Margaret Drabble.

Durante los años '70, los menores de edad que protagonizaban las novelas de Ian McEwan podían ser tan dañinos como dañados. En los '80 esto cambió. Comenzó a preocuparse, si no por niños dañados, por infancias dañadas. Aunque ostensiblemente trataba de la pérdida de un niño por secuestro, *The Child in Time* (1987) era en realidad acerca de la pérdida de una infancia y el peso que ello significa más adelante en la vida. La subtrama, en que un diputado conservador tiene una regresión a la infancia y vive comiendo caramelos en una casa sobre un árbol, ilustraba aquello de modo alegórico. En las partes más realistas de la obra McEwan muestra cómo el héroe de la novela, reprimido de joven, necesita reconectarse con la candidez y espontaneidad que le fueron negadas. En *The Innocent* (1990), que tiene como protagonista a otro inglés inhibido y emocionalmente acalambrado, McEwan expresó con claridad una distinción crucial para su obra: la que hay entre el infantilismo y la infancia. Para él, los hombres tienden a manifestar los peores aspectos de lo primero: egoísmo, impaciencia, violencia; las mujeres, los mejores aspectos de lo segundo: confianza, candor, cariño. Tanto *The Child in Time* como *The Innocent* se hallan ambientadas en comunidades violentamente divididas: una Gran Bretaña del futuro próximo, plutocrática y con mendigos de patente, el Berlín partido en dos de los años '50. Sobre esos telones de fondo, McEwan examina sutilmente posibles curaciones psicológicas y maneras de alcanzar la integración emocional.

El examen más exhaustivo de las fisuras de la época fue *The Radiant Way* de Margaret Drabble. La novela comienza con la fiesta de año nuevo que da paso a los '80 y se va poniendo cada vez menos festiva. Nuevamente, se empleó la fórmula de las dos naciones y Drabble retornó al contraste entre norte y sur que también le había servido en sus libros anteriores. Con la elaboración de una red narrativa sobre ambas regiones, la novela mostró un deseo —que recuerda a Dickens o a George Eliot— de abarcar completamente toda la sociedad británica contemporánea y también aquello que no podía ser visto sino como sus abismos cada vez alarmantemente más grandes. Allí donde la historia cambiaba el rumbo, la devastación se vislumbraba. Al hablar de asaltos, ajustes, paros arruinantes y ruinosos servicios públicos se le daba a todo un tono sombrío. Una escena típica puede ser la de una trabajadora social harta de su ocupación, sentada en su coche roto entre las ruinas de un barrio pobre durante una tormenta espantosa la noche del solsticio de invierno. Buscando presas en las oscuras calles que la rodean, hay un psicópata asesino que la prensa llama "el Horror de Harrow Road".



Jeanette Winterson

Julian Barnes

DE REGRESO EN EL REINO UNIDO

tánica de los '80. Una novela que lo demuestra en el sentido más rígido posible es *Verónica or The Two Nations* (1989), de David Caute, cuyo punto de vista narrativo está dividido entre el de un ministro del gabinete conservador y el de un periodista de izquierdas del East End. En un punto, el ministro (y, por el sistema británico, miembro del Parlamento) se encuentra con Margaret Thatcher, alguien que frecuentemente cruza las novelas de la década, desde *First Among Equals* (1984) de Jeffrey Archer hasta *The Last Elección* (1986) de Pete Davies. Ella está de pie y su atuendo es "un conjunto terracota... con un complejo dibujo que se parece bastante a serpientes y escaleras". Este dibujo, con su motivo de ascenso con escalas y descenso sin ayuda, está también entretejido en la producción de la novela. Como lo indica el título de Caute, detrás de su visión de una Gran Bretaña escindida se encuentra una descripción más temprana del país deplorablemente dividido entre ricos y pobres: *Sybil or The Two Nations*, de Disraeli.

Las novelas acerca del estado de la nación inglesa, como en el siglo XIX, se convirtieron en fantasmas habituales y regulares de la ficción de los '80, sobre todo en el caso de autores que pensaban que las heridas que esos libros habían contribuido a cerrar estaban siendo abiertas nuevamente por el thatcherismo. Pese a que el pedido de Margaret Thatcher de retornar a "valores victorianos" no tuvo mucho efecto en los novelistas, el deseo de testimoniar los resultados sociales de su política envió a muchos escritores de vuelta a prototipos victorianos. Un buen ejemplo de esto es la elegante e irónica novela de David Lodge, *Nice Work* (1988). Mientras una profesora feminista y posestructuralista y un clásico industrial de las Midlands se conocen, Lodge juega con —y alude a— libros como *Sybil, Shirley, Northen South* y *Hard Times*. Del mismo modo que estos textos, la novela de Lodge se enfrenta con una nación atravesada por cismas sociales, económicos y regionales. La diferencia reside en que sus personajes son conscientes de que el poder y el prestigio verdaderos se hallan fuera de las órbitas de ellos: en la City.

En tanto centro neurálgico del monetarismo, la ciudad de Londres generó bastante literatura durante la década. Puesto que esa milla cuadrada se puso de pronto espantosamente de moda, surgió un nuevo género: en el teatro, "City Comedy", término que antes se utilizaba para referirse a oscuras obras del siglo XVII que se burlaban de los mercaderes de Cheapside, cobró un nuevo sentido en *Serious Money, Fashion* o *Speculators*, que examinaban satíricamente la manía adquisitiva de los agentes inmobiliarios y de Bolsa, los responsables de prensa y los publicistas. También los novelistas se dieron cuenta de la casi obscena importancia de las compañías financieras durante el gobierno de Thatcher. Un síntoma de esto fue que las dos obras de ficción publicadas por Malcolm Bradbury tuviesen títulos tomados del vocabulario de las finanzas. *Rates of Exchange* (1982), aunque básicamente una comedia acerca de los desencuentros culturales en Europa del este, le guiñaba sardónicamente un ojo al thos "sadomonetarista" del thatcherismo a partir de su título y metáforas dominantes. *Cuts* (1987), la nouvelle siguiente, hizo un cómputo incisivo de los recortes presupuestarios y tijeretazos sociales que vinieron con la década.

Si *Serious Money* de Caryl Churchill ("la ambición es sexy y es los años '80") fue la obra que capturó el exceso de adrenalina y la rapacidad financiera de la década, *Money* (1984) de Martin Amis fue su equivalente novelístico más próximo. A diferencia de Churchill, Amis no apuntala su parodia áspera y escabrosa con conocimientos firmes sobre los medios a través de los cuales los personajes amasan ese dinero por el cual están ofreciendo una liquidación de sus vidas. Como en sus anteriores semisátiras sobre la decadencia contemporánea, Amis se conforma con lanzar las luces estroboscópicas de su prosa de Walpurgisnacht llamativamente por encima de los monstruos y engendros que un *statu quo* ridículo multiplicó. Otro de los temas favoritos de la narrativa de los '80, la ciudad como un hades, aumenta el brillo infernal. Al mostrar Londres y Nueva York como dos infiernos de voracidad y violencia, *Money* a la vez lamenta y se deleita ante esa cultura que expira como consecuencia de su pesadilla de saciedad.

London Fields (1989), la última novela que Amis escribió en esa década, presenta un panorama aun más drásticamente terminal: el libro lleva ese habitual sentido de precariedad temible hacia nuevas áreas. Vibrante, con una energía siniestra y destructiva, *London Fields* es un trabajo ferozmente apocalíptico. La destrucción ecológica del futuro que prenuncia incluye "huracanes multimegatónicos" y "tormentas eléctricas gigantiváticas". Bajo el toldo de esta amenaza meteorológica, el clima político es igual de preocupante: la crisis internacional se va acercando a una guerra nuclear. Para oscurecer aun más la atmósfera, el sol —que ya está muy bajo sobre el horizonte— va a entrar en eclipse total el 5 de noviembre ("noche de bombardeo", según expresa un taxista cockney). Los personajes que se recortan sobre este fondo son un narrador aparentemente a punto de morir por las radiaciones, una psicótica que está buscando alguien que la mate, un yuppie sin fuerzas para vivir y un delincuente proletario que carece de emociones. El único rayo de esperanza lo constituye una joven paciente y angelical.

El hecho de que eventualmente se revele que han abusado de ella cuando niña no será una sorpresa para los lectores habituados a la narrativa de los '80. Nunca antes en la literatura inglesa han aparecido tantas víctimas de abuso sexual. En parte, esto parece deberse a que existe una mayor conciencia social del problema. En parte, parece ser un aspecto de la tendencia general de examinar puntos de partida a menudo traumáticos. En parte —al hallar dobles contemporáneos de las agitadas criaturas de la ficción victoriana—, se vincula con el deseo de reactivar los conflictos narrativos del siglo XIX.

David Cook, que describe como nadie a los carenciados y dañados, subrayó la última de estas conexiones al publicar *Sunrising* (1984), narrativa sumamente dickensiana acerca de chicos que corren los peligros de vagabundear a través de un Londres decimonónico y de una campiña empobrecida. En *Crying Aloud* (1986) se concentró en abusos sexuales más recientes y el modo en que se repiten a través de generaciones de una misma familia. Muchos otros novelistas reunieron sus casos clínicos. *Porky* (1983), de Deborah Moggach, se enfrentó crudamente con el incesto entre padre e hija. En *Awfully Big Adventure* (1989), de Beryl Bainbridge, el tema se vuelve tragedia. Alexander Stuart intentó escandalizar utilizando una variante del asunto en *The War Zone* (1989). El abuso que un padre hace de su hija subió a la superficie en *Veronica* y formó parte del fondo de la trilogía que Alice Thomas Ellis escribió a lo largo de la década: *The Clothes in the Wardrobe* (1987), *The Skeleton in the Cupboard* (1988) y *The Fly in the Ointment* (1989). Los escritores de novelas policiales —P.D. James, Ruth Rendall, Simon Brett— desenmascararon asesinas mujeres que sufrían las consecuencias de un reiterado abuso sexual por parte de sus padres. Buchi Emecheta, que desde hace tiempo venía observando las trampas patriarcales que trababan el progreso de sus heroínas, puso en primer plano al incesto entre padre e hija en *Gwendolen* (1989). El abuso de los niños fue un tema central en *The Radiant Way* (1987) y *A Natural Curiosity* (1989), de Margaret Drabble.

Durante los años '70, los menores de edad que protagonizaban las novelas de Ian McEwan podían ser tan dañinos como dañados. En los '80 esto cambió. Comenzó a preocuparse, si no por niños dañados, por infancias dañadas. Aunque ostensiblemente trataba de la pérdida de un niño por secuestro, *The Child in Time* (1987) era en realidad acerca de la pérdida de una infancia y el peso que ello significa más adelante en la vida. La subtrama, en que un diputado conservador tiene una regresión a la infancia y vive comiendo caramelos en una casa sobre un árbol, ilustraba aquello de modo alegórico. En las partes más realistas de la obra McEwan muestra cómo el héroe de la novela, reprimido de joven, necesita reconectarse con la candidez y espontaneidad que le fueron negadas. En *The Innocent* (1990), que tiene como protagonista a otro inglés inhibido y emocionalmente acalambrado, McEwan expresó con claridad una distinción crucial para su obra: la que hay entre el infantilismo y la infancia. Para él, los hombres tienden a manifestar los peores aspectos de lo primero: egoísmo, impaciencia, violencia; las mujeres, los mejores aspectos de lo segundo: confianza, candor, cariño. Tanto *The Child in Time* como *The Innocent* se hallan ambientadas en comunidades violentamente divididas: una Gran Bretaña del futuro próximo, plutocrática y con mendigos de patente, el Berlín partido en dos de los años '50. Sobre esos telones de fondo, McEwan examina sutilmente posibles curaciones psicológicas y maneras de alcanzar la integración emocional.

El examen más exhaustivo de las fisuras de la época fue *The Radiant Way* de Margaret Drabble. La novela comienza con la fiesta de año nuevo que da paso a los '80 y se va poniendo cada vez menos festiva. Nuevamente, se empleó la fórmula de las dos naciones y Drabble retornó al contraste entre norte y sur que también le había servido en sus libros anteriores. Con la elaboración de una red narrativa sobre ambas regiones, la novela mostró un deseo —que recuerda a Dickens o a George Eliot— de abarcar completamente toda la sociedad británica contemporánea y también aquello que no podía ser visto sino como sus abismos cada vez alarmantemente más grandes. Allí donde la historia cambiaba el rumbo, la devastación se vislumbraba. Al hablar de asaltos, ajustes, paros arruinantes y ruinosos servicios públicos se le daba a todo un tono sombrío. Una escena típica puede ser la de una trabajadora social harta de su ocupación, sentada en su coche roto entre las ruinas de un barrio pobre durante una tormenta espantosa la noche del solsticio de invierno. Buscando presas en las oscuras calles que la rodean, hay un psicópata asesino que la prensa llama "el Horror de Harrow Road".



En la continuación del libro, *A Natural Curiosity*, lo encontramos bajo los reflectores (y como de muchos personajes dementes de la ficción de los '80, se afirma de él que su locura está causada por el abuso sexual de sus padres). Su importancia en la novela se debe a la idea de Drabble de que la fecha en que transcurre, 1987, fue "un año psicótico, el año de la anormalidad". Como parte de su intento por transmitir esto, el tono narrativo —amortiguado en *The Radiant Way*— se vuelve insistente y alto. La novela, que se presenta como una crónica ficticia de un momento problemático en la vida británica, aumenta su alcance recurriendo a la historia para mencionar instancias pasadas de crueldad y aberración. Los libros de arqueología que consulta el Horror en la cárcel contienen gráficas ilustraciones de viejas atrocidades: asesinatos en masa y crímenes rituales.

Remitirse al pasado es una ocupación típica en la narrativa de los '80, que tiene obvias afinidades con el deseo de reexaminar los fundamentos del imperialismo o de descubrir al niño maltratado que se esconde detrás del adulto enfermo. Ayudado por el hecho de que su personaje es un docente de historia, en *Waterland* (1983), novela ambientada en los Fens, Graham Swift rastrea datos tanto del pasado reciente y distante para elucidar el presente. La excavación de una tumba prehistórica es seguida con interés a lo largo de *First Light* (1989), de Peter Ackroyd. Junto al túmulo hay un sofisticadísimo observatorio. El modo en que se describe su monitoreo de los cielos emparenta el libro con otra característica de los '80: la avidez de los novelistas por incorporar el material científico dentro de su arte. La física cuántica y la teoría del tiempo atraen fuertemente el interés de McEwan. Amis satura *London Fields* con terminología nuclear. Los genios matemáticos sacan cuentas en las obras de Boyd: *The New Confessions* y *Brazzaville Beach*. Hay que decir que los físicos y los matemáticos han manifestado no estar en absoluto impresionados por algunos de esos retratos de sus actividades.

Donde los novelistas contemporáneos hallaron una tierra más firme fue en la asimilación de los componentes de novelas precedentes en las propias. El reciclaje de prototipos literarios fue una industria floreciente en la narrativa de los años '80. Ambientada en los hardyescos contornos de Dorset, por ejemplo, *First Light* constituye una reescritura de *Two on a Tower*. Pueden detectarse impulsos semejantes en los libros anteriores de Ackroyd. La reminiscencia de *Little Dorrit* atraviesa *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* es una hazaña de ventriloquia. *Chatterton* (1985) y *Hawksmoor* (1987) se hallan estructuradas en torno de largos pasajes que reproducen la prosa de los siglos XIX y XVII.

Otros novelistas compartieron este gusto por la reescritura. *The New Confessions*, de Boyd, fue un homenaje a Rousseau. *An Awfully Big Adventure*, de Bainbridge, jugueteó con situaciones tomadas de la trama de *Peter Pan*. La primera novela de Anita Brookner, *A Start in Life* (1981) tomó su modelo de *Eugénie Grandet*; la segunda, *Providence* (1982), de *Adolfo*. El texto *Symposium* (1990), de Muriel Spark, respondió con gran inventiva al diálogo de Platón y la sátira de Luciano que llevan ese nombre. La farsa de David Lodge acerca de académicos que hacen el circuito internacional de conferencias, *Small World* (1984), imitó los tropos de la épica en verso sazonando sus páginas con referencias a Ariosto, los mitos del Grial y cosas de ese estilo.

Muchos escritores se abocaron al pastiche. Con *A Maggot* (1985), John Fowles ofreció a sus lectores un facsímil de la narrativa del siglo XVIII, Philip Glazebrook reprodujo los relatos imperiales de aventura y viaje. La habilidad con el intertexto que mostró A. S. Byatt en *Possession* (1990) comprimió pastiches de altísima calidad desde monólogos *Browning*escos y *Dickinson*iana lírica y *Morris*esca sagas hasta la prosa feminista posestructuralista. Mientras dos académicos de la década del 80 revolvían las vidas clandestinamente unidas de dos poetas decimonónicos, la novela contrapuso la época victoriana y el presente para demostrar con entusiasmo cómo la creatividad y la interpretación crítica en realidad están modeladas por las presiones de la personalidad, el género y la atmósfera de una época.

La serie de novelas más impresionante de los '80, la trilogía de William Golding —*Rites of Passage* (1980), *Close Quartet* (1987) y *Fire Down Below* (1989)— constituyó una excursión notablemente magistral en el pasado y en el pastiche. Mientras su narrador, Edmund Talbot, partía en barco durante las guerras napoleónicas hacia un alto puesto en el gobierno en Sydney Cove, la ficción de Goldwin partía también hacia la revisión de una fase temprana del colonialismo británico. Compuestos, en su mayor parte, en una prosa augusta, los tres libros combinaban el tema con un retorno estilístico al pasado. Al mismo tiempo, a medida que la mentalidad aristocratizante de Talbot, aun llena del siglo XVIII, se iba encontrando con manifestaciones del romanticismo, las novelas evocaban con brillante inmediatez un momento clave del desarrollo político y cultural británico.

El viejo y crujiente navío de Goldwin, dirigiéndose con dificultad hacia los antípodas, fue el barco ficticio más inolvidable de los '80. Uno mucho más utilizado, sorprendentemente, fue el arca de Noé, que apareció en diferentes puntos cardinales durante la década. Su versión más hogareña la tuvo en *Noah's Ark* (1984), de Barbara Trapido, donde sirvió como imagen de madera para el relato sentimental de la familia que cierto Noah Glazer había reunido bajo su techo. Por lo general, sin embargo, se trató de un buque capitaneado por feministas deseosas de remodelar este arquetipo patriarcal que antes sólo había acomodado a parejas convencionales y casadas. Puede que los resultados —*Boating for Beginers* (1985), de Jeanette Winterson, *Arky Types* (1987), de Sara Maitland y Michelene Wandor— hayan estado excesivamente repletos de paródicos sermones. Pero la mejor novela entre éstas, *The Book of Mrs. Noah* (1987), de Michèle Roberts, que convirtió el arca en un centro de conferencias flotante donde mujeres de diferentes orígenes se congregaban, escribían y discutían, combinó con buen tipo lo sustancial y lo entretenido.

Roberts dirigió su arca hacia Venecia, una ciudad cuyos vínculos con la androginia, el carnaval y la proximidad húmeda la convierten en un puerto favorito de las feministas. *The Passion* (1987), de Winterson, viajó también hacia allí para encontrar una heroína con membranas interdigitales en los pies, hija de un barquero. Las mujeres dotadas de atributos físicos poco ortodoxos abundaron en la ficción feminista de esta década. La heroína de *Nights at the Circus* (1984), esa extravagancia de Angela Carter, tiene alas. En *Sexing the Cherry* (1989), Winterson emplea como protagonista a una gigante rabelaisiana capaz de tragarse hombres con su vagina. Como indican tales rasgos, lo fantástico fue popular en las novelas feministas de los '80. Del mismo modo que Rushdie y su creciente séquito de imitadores (I. Allan Sealy, Shashi Tharoor) utilizaron el mito, la magia y la fábula como una suerte de motín estilístico contra el realismo anglosajón, las escritoras feministas apelaron complacidas a lo gótico, el cuento de hadas y lo absurdo para contrarrestar el "discurso patriarcal" de la racionalidad, la lógica y la narrativa lineal. Ocupando una zona intermedia entre este tipo de escritura y el feminismo más documentalista de Margaret Drabble, Pat Barker y otras, está la ficción de Fay Weldon, en que condenas y venganzas propias de la historieta se desarrollan entre escenas que intentan cobrar actualidad social.

El más notable de los libros que en los '80 utilizaron el arca de Noé, *A History of the World in 10½ Chapters* (1989), de Julian Barnes, tomó algunos elementos de la flotilla feminista (uno de los participantes de *Arky Types* era un gusano parlanchín: el primer capítulo del libro de Barnes muestra la vida sobre el arca desde el punto de vista de una termita; otro de sus capítulos elabora algo a lo que alude la novela de Winterson, una expedición americana al monte Ararat en busca de restos del arca). Pequeños fragmentos así escogidos se unen para dar paso a un collage novedoso.

Dueño de un talento ecléctico (su obra anterior incluye memorias adolescentes, una novela del hartazgo conyugal, historias de detectives, narraciones que saltan del pasado al futuro y una mezcla creativa de relato y crítica literaria), Barnes logró con *A History of the World in 10½ Chapters* un texto que es una maravillosa miscelánea de hechos y ficciones, pastiche, autobiografía, ensayos y reportajes. Los escenarios van del Egeo a Australia, de la época bíblica al día de hoy, vía la Francia medieval y la Armenia del siglo XIX. Diferentes modos de ver el mundo —el artístico, el científico, el religioso, el "sofisticado", el "primitivo"— son contemplados desde diferentes ángulos y en diferentes géneros. La parodia cede el paso a lo documental. Los chistes ahuyentan los horrores. La sátira equilibra diálogos intensamente personales. De un modo por completo posmoderno, el libro utiliza una mezcla de estilos. Sin embargo, a través de la multiplicidad uno halla persistentes conexiones. Cuando Barnes se zambulle en el pasado, trae a la superficie factores —en especial el prejuicio y la intolerancia— que han arruinado la historia de la humanidad. La imagen del arca aparece como un recordatorio a los muchos habitantes del planeta de que, básicamente, estamos todos en el mismo barco. Esta confianza en una unidad global que a la vez disfruta de la diversidad de culturas le otorga al libro su carácter distintivo y lo convierte en un resumen ingeniosamente construido de las tendencias de la narrativa británica durante la década en cuyo fin apareció.

** Autor de varios libros de crítica literaria, colaborador regular del* **Times Literary Supplement** *y especialista en crítica de ficción para el* **Sunday Times** *desde 1987.*

Jeanette Winterson

Kazuo Ishiguro

Julian Barnes





EL CAZADOR OCULTO

Mauro Viale, animador.
(Dirigiéndose al padre de una chica violada y asesinada) Yo no sé. No hay nada que le pueda decir. Si yo estuviera en su lugar, quizás no hubiese tenido la calma que tiene usted.
La mañana. ATC. 26 de marzo, 9.30 hs.

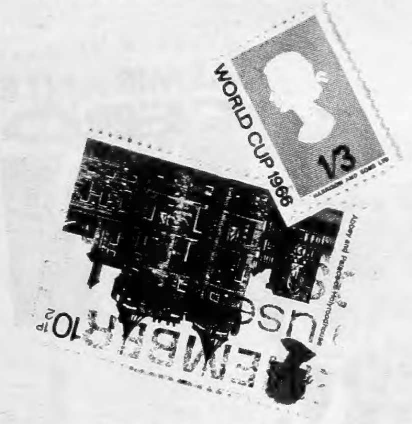
Enrique Pinti, actor.
¿Sabés lo que (Marcelo Longobardi) dijo de mí? Que yo era un "gordito sabelotodo". No... un "abriboca sabelotodo". Pero yo le quiero aclarar a Longobardi que hay una cosa que no sé: quién es él.
Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. 30 de marzo, 13.55 hs.

Graciela Alfano, animadora.
Y de los 400 millones de personas discapacitadas en todo el mundo, dos de cada cinco —es decir el 4 por ciento...
Graciela & Andrés. ATC. 24 de marzo, 14.39 hs.

Antonio Gasalla, actor; **Andrés Percivale**, animador.
AP: Yo estuve en San Rafael, Mendoza. Estuve con el intendente de San Rafael, Mendoza...
AG: ¡Qué suerte!
AP: La verdad que es buena suerte, porque cada vez que vayas a un lugar tratá de...
AG: Hacete amigo del intendente, que te va a llevar a comer...
AP: No, no. Dejame terminar (...) Uno puede ver la casa, cómo vive...
AG: Sí. Las cortinas, los muebles...
Graciela & Andrés. ATC. 26 de marzo, 14.38 hs.

Virginia Hanglin y **Mario Mactas**, animadores.
VH: Sindicato, es lo que inventó Perón, ¿sí?
MM: Digamos que ya estaban inventados...
VH: Bueno. Pero acá, lo inventó Perón.
MM: Digamos que lo organizó, lo verticalizó, lo hizo único. (...)
VH: Bueno, este gobierno nuevamente es peronista. Se supone que entonces tiene que ser para bien, en cuanto a los sindicatos. Sin embargo, parece que no.
Bésame. Canal 2. 26 de marzo, 13.05 hs.

María Julia Alsogaray, secretaria de Medio Ambiente.
Me resulta muy difícil odiar a alguien. No tengo tiempo.
Fuego cruzado. Canal 9. 30 de marzo, 23.06 hs.





En la continuación del libro, *A Natural Curiosity*, lo encontramos bajo los reflectores (y como de muchos personajes dementes de la ficción de los '80, se afirma de él que su locura está causada por el abuso sexual de sus padres). Su importancia en la novela se debe a la idea de Drabble de que la fecha en que transcurre, 1987, fue "un año psicótico, el año de la anormalidad". Como parte de su intento por transmitir esto, el tono narrativo —amortiguado en *The Radiant Way*— se vuelve insistente y alto. La novela, que se presenta como una crónica ficticia de un momento problemático en la vida británica, aumenta su alcance recurriendo a la historia para mencionar instancias pasadas de crueldad y aberración. Los libros de arqueología que consulta el Horror en la cárcel contienen gráficas ilustraciones de viejas atrocidades: asesinatos en masa y crímenes rituales.

Remitirse al pasado es una ocupación típica en la narrativa de los '80, que tiene obvias afinidades con el deseo de reexaminar los fundamentos del imperialismo o de descubrir al niño maltratado que se esconde detrás del adulto enfermo. Ayudado por el hecho de que su personaje es un docente de historia, en *Waterland* (1983), novela ambientada en los Fens, Graham Swift rastrea datos tanto del pasado reciente y distante para elucidar el presente. La excavación de una tumba prehistórica es seguida con interés a lo largo de *First Light* (1989), de Peter Ackroyd. Junto al túmulo hay un sofisticadísimo observatorio. El modo en que se describe su monitoreo de los cielos emparenta el libro con otra característica de los '80: la avidez de los novelistas por incorporar el material científico dentro de su arte. La física cuántica y la teoría del tiempo atraen fuertemente el interés de McEwan. Amis satura *London Fields* con terminología nuclear. Los genios matemáticos sacan cuentas en las obras de Boyd: *The New Confessions* y *Brazzaville Beach*. Hay que decir que los físicos y los matemáticos han manifestado no estar en absoluto impresionados por algunos de esos retratos de sus actividades.

Kazuo Ishiguro

Donde los novelistas contemporáneos hallaron una tierra más firme fue en la asimilación de los componentes de novelas precedentes en las propias. El reciclaje de prototipos literarios fue una industria floreciente en la narrativa de los años '80. Ambientada en los hardyescos contornos de Dorset, por ejemplo, *First Light* constituye una reescritura de *Two on a Tower*. Pueden detectarse impulsos semejantes en los libros anteriores de Ackroyd. La reminiscencia de *Little Dorrit* atraviesa *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* es una hazaña de ventriloquía. *Chatterton* (1985) y *Hawksmoor* (1987) se hallan estructuradas en torno de largos pasajes que reproducen la prosa de los siglos XIX y XVII.

Otros novelistas compartieron este gusto por la reescritura. *The New Confessions*, de Boyd, fue un homenaje a Rousseau. *An Awfully Big Adventure*, de Bainbridge, jugueteó con situaciones tomadas de la trama de *Peter Pan*. La primera novela de Anita Brookner, *A Start in Life* (1981) tomó su modelo de *Eugénie Grandet*; la segunda, *Providence* (1982), de *Adolfo*. El texto *Symposium* (1990), de Muriel Spark, respondió con gran inventiva al diálogo de Platón y la sátira de Luciano que llevan ese nombre. La farsa de David Lodge acerca de académicos que hacen el circuito internacional de conferencias, *Small World* (1984), imitó los tropos de la épica en verso sazonando sus páginas con referencias a Ariosto, los mitos del Grial y cosas de ese estilo.

Muchos escritores se abocaron al pastiche. Con *A Maggot* (1985), John Fowles ofreció a sus lectores un facsímil de la narrativa del siglo XVIII, Philip Glazebrook reprodujo los relatos imperiales de aventura y viaje. La habilidad con el intertexto que mostró A. S. Byatt en *Possession* (1990) comprimió pastiches de altísima calidad desde monólogos *Browning*escos y *Dickinson*iana lírica y *Morris*esca sagas hasta la prosa feminista posestructuralista. Mientras dos académicos de la década del 80 revolvían las vidas clandestinamente unidas de dos poetas decimonónicos, la novela contrapuso la época victoriana y el presente para demostrar con entusiasmo cómo la creatividad y la interpretación crítica en realidad están modeladas por las presiones de la personalidad, el género y la atmósfera de una época.

La serie de novelas más impresionante de los '80, la trilogía de William Golding —*Rites of Passage* (1980), *Close Quartet* (1987) y *Fire Down Below* (1989)— constituyó una excursión notablemente magistral en el pasado y en el pastiche. Mientras su narrador, Edmund Talbot, partía en barco durante las guerras napoleónicas hacia un alto puesto en el gobierno en Sydney Cove, la ficción de Goldwin partía también hacia la revisión de una fase temprana del colonialismo británico. Compuestos, en su mayor parte, en una prosa augusta, los tres libros combinaban el tema con un retorno estilístico al pasado. Al mismo tiempo, a medida que la mentalidad aristocratizante de Talbot, aun llena del siglo XVIII, se iba encontrando con manifestaciones del romanticismo, las novelas evocaban con brillante inmediatez un momento clave del desarrollo político y cultural británico.

El viejo y crujiente navío de Goldwin, dirigiéndose con dificultad hacia los antípodas, fue el barco ficticio más inolvidable de los '80. Uno mucho más utilizado, sorprendentemente, fue el arca de Noé, que apareció en diferentes puntos cardinales durante la década. Su versión más hogareña la tuvo en *Noah's Ark* (1984), de Barbara Trapido, donde sirvió como imagen de madera para el relato sentimental de la familia que cierto Noah Glazer había reunido bajo su techo. Por lo general, sin embargo, se trató de un buque capitaneado por feministas deseosas de remodelar este arquetipo patriarcal que antes sólo había acomodado a parejas convencionales y casadas. Puede que los resultados —*Boating for Beginners* (1985), de Jeanette Winterson, *Arky Types* (1987), de Sara Maitland y Michelene Wandor— hayan estado excesivamente repletos de paródicos sermones. Pero la mejor novela entre éstas, *The Book of Mrs. Noah* (1987), de Michèle Roberts, que convirtió el arca en un centro de conferencias flotante donde mujeres de diferentes orígenes se congregaban, escribían y discutían, combinó con buen tipo lo sustancial y lo entretenido.

Roberts dirigió su arca hacia Venecia, una ciudad cuyos vínculos con la androginia, el carnaval y la proximidad húmeda la convierten en un puerto favorito de las feministas. *The Passion* (1987), de Winterson, viajó también hacia allí para encontrar una heroína con membranas interdigitales en los pies, hija de un barquero. Las mujeres dotadas de atributos físicos poco ortodoxos abundaron en la ficción feminista de esta década. La heroína de *Nights at the Circus* (1984), esa extravagancia de Angela Carter, tiene alas. En *Sexing the Cherry* (1989), Winterson emplea como protagonista a una gigante rabelaisiana capaz de tragarse hombres con su vagina. Como indican tales rasgos, lo fantástico fue popular en las novelas feministas de los '80. Del mismo modo que Rushdie y su creciente séquito de imitadores (I. Allan Sealy, Shashi Tharoor) utilizaron el mito, la magia y la fábula como una suerte de motín estilístico contra el realismo anglosajón, las escritoras feministas apelaron complacidas a lo gótico, el cuento de hadas y lo absurdo para contrarrestar el "discurso patriarcal" de la racionalidad, la lógica y la narrativa lineal. Ocupando una zona intermedia entre este tipo de escritura y el feminismo más documentalista de Margaret Drabble, Pat Barker y otras, está la ficción de Fay Weldon, en que condenas y venganzas propias de la historieta se desarrollan entre escenas que intentan cobrar actualidad social.

El más notable de los libros que en los '80 utilizaron el arca de Noé, *A History of the World in 10½ Chapters* (1989), de Julian Barnes, tomó algunos elementos de la flotilla feminista (uno de los participantes de *Arky Types* era un gusano parlanchín: el primer capítulo del libro de Barnes muestra la vida sobre el arca desde el punto de vista de una termita; otro de sus capítulos elabora algo a lo que alude la novela de Winterson, una expedición americana al monte Ararat en busca de restos del arca). Pequeños fragmentos así escogidos se unen para dar paso a un collage novedoso.

Dueño de un talento ecléctico (su obra anterior incluye memorias adolescentes, una novela del hartazgo conyugal, historias de detectives, narraciones que saltan del pasado al futuro y una mezcla creativa de relato y crítica literaria), Barnes logró con *A History of the World in 10½ Chapters* un texto que es una maravillosa miscelánea de hechos y ficciones, pastiche, autobiografía, ensayos y reportajes. Los escenarios van del Egeo a Australia, de la época bíblica al día de hoy, vía la Francia medieval y la Armenia del siglo XIX. Diferentes modos de ver el mundo —el artístico, el científico, el religioso, el "sofisticado", el "primitivo"— son contemplados desde diferentes ángulos y en diferentes géneros. La parodia cede el paso a lo documental. Los chistes ahuyentan los horrores. La sátira equilibra diálogos intensamente personales. De un modo por completo posmoderno, el libro utiliza una mezcla de estilos. Sin embargo, a través de la multiplicidad uno halla persistentes conexiones. Cuando Barnes se zambulle en el pasado, trae a la superficie factores —en especial el prejuicio y la intolerancia— que han arruinado la historia de la humanidad. La imagen del arca aparece como un recordatorio a los muchos habitantes del planeta de que, básicamente, estamos todos en el mismo barco. Esta confianza en una unidad global que a la vez disfruta de la diversidad de culturas le otorga al libro su carácter distintivo y lo convierte en un resumen ingeniosamente construido de las tendencias de la narrativa británica durante la década en cuyo fin apareció.

**** Autor de varios libros de crítica literaria, colaborador regular del* Times Literary Supplement *y especialista en crítica de ficción para el* Sunday Times *desde 1987.***

EL CAZADOR OCULTO

Mauro Viale, animador.
(Dirigiéndose al padre de una chica violada y asesinada) Yo no sé. No hay nada que le pueda decir. Si yo estuviera en su lugar, quizás no hubiese tenido la calma que tiene usted.
La mañana. ATC. 26 de marzo, 9.30 hs.

Enrique Pinti, actor.
¿Sabés lo que (Marcelo Longobardi) dijo de mí? Que yo era un "gordito sabelotodo". No... un "abriboca sabelotodo". Pero yo le quiero aclarar a Longobardi que hay una cosa que no sé: quién es él.
Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. 30 de marzo, 13.55 hs.

Graciela Alfano, animadora.
Y de los 400 millones de personas discapacitadas en todo el mundo, dos de cada cinco —es decir el 4 por ciento...
Graciela & Andrés. ATC. 24 de marzo, 14.39 hs.

Antonio Gasalla, actor; **Andrés Percivale,** animador.
AP: Yo estuve en San Rafael, Mendoza. Estuve con el intendente de San Rafael, Mendoza...
AG: ¡Qué suerte!
AP: La verdad que es buena suerte, porque cada vez que vayas a un lugar tratá de...
AG: Hacete amigo del intendente, que te va a llevar a comer...
AP: No, no. Dejame terminar (...) Uno puede ver la casa, cómo vive...
AG: Sí. Las cortinas, los muebles...
Graciela & Andrés. ATC. 26 de marzo, 14.38 hs.

Virginia Hanglin y **Mario Mactas,** animadores.
VH: Sindicato, es lo que inventó Perón, ¿sí?
MM: Digamos que ya estaban inventados...
VH: Bueno. Pero acá, lo inventó Perón.
MM: Digamos que lo organizó, lo verticalizó, lo hizo único. (...)
VH: Bueno, este gobierno nuevamente es peronista. Se supone que entonces tiene que ser para bien, en cuanto a los sindicatos. Sin embargo, parece que no.
Bésame. Canal 2. 26 de marzo, 13.05 hs.

María Julia Alsogaray, secretaria de Medio Ambiente.
Me resulta muy difícil odiar a alguien. No tengo tiempo.
Fuego cruzado. Canal 9. 30 de marzo, 23.06 hs.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 14 pesos). Los descubrimientos de un oficial que investiga el accidente de un globo meteorológico en los Alpes suizos conforman una historia de amor y suspenso.	2	27
2	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 10,85 pesos). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda y la trama se desenvuelve en Bangkok entre capitalistas alemanes y japoneses.	4	22
3	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos) La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	3	21
4	*El plan infinito*, por Isabel Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista, Gregory Reeves, crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena efervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa.	1	16
5	*Paraíso privado*, por Judith Krantz (Emecé, 15 pesos). La creadora de *Princesa Daisy* y de tantas heroínas cosmopolitas presenta ahora a Jazz, impetuosa y alocada fotógrafa profesional y sorprendida heredera de un codiciable paraíso privado de tres millones de dólares.	5	3
6	*El camino a Gandolfo*, por Robert Ludlum (Emecé, 12 pesos). Un general, un abogado y cuatro ex esposas participan del secuestro del papa Francisco I, cuyo rescate vale un dólar por cada católico.	10	2
7	*Clave griega*, por Colin Forbes (Javier Vergara, 14,40 pesos). Una diabólica conspiración generada cuarenta años atrás amenaza con destruir ahora el precario equilibrio de la glasnost. Tweed, Paula Grey y Newman deberán descubrir el secreto de la Clave Griega antes de que sea demasiado tarde.	8	3
8	*Fuegia*, por Belgrano Rawson (Sudamericana, 9,7 pesos). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos nativos fueguinos, busca el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interés del lector.	6	20
9	*Como los cuervos*, por Jeffrey Archer (Grijalbo, 16,80 pesos). Charlie Trumper hereda la profesión de vendedor de su abuelo y emprende una exitosa aventura empresarial. Cuando se convierte en el rey del comercio londinense pasa a ser la presa de sus competidores que, como los cuervos, acechan su fracaso.	7	15
10	*El impostor*, por Frederik Forsyth (Emecé, 15 pesos). El autor de *El día del chacal* recuerda los días de la Guerra Fría a través del impostor, una leyenda viviente del espionaje británico que, después de pasar a retiro, decide contar las cuatro misiones más importantes de su carrera.	9	27

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos) ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	1	17
2	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzsche y desemboca en el posmodernismo.	2	20
3	*El octavo círculo*, por Gabriela Cerruti y Sergio Ciancaglini (Planeta, 13,15 pesos). El menemóvil, la Ferrari, las privatizaciones, el caso Swift, la crisis matrimonial y otros entretelones conforman una crónica exhaustiva de los dos primeros años del gobierno de Menem.	4	30
4	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	40
5	*Almirante Cero*, por Claudio Uriarte (Planeta, 17 pesos). La biografía no autorizada del almirante Eduardo Emilio Massera. Sus ambiciones desmesuradas, sus temibles "ajustes de cuentas personales" y su proyecto político dan cuenta, además, de los enfrentamientos entre las tres fuerzas armadas y los siniestros juegos de poder de la última dictadura militar.	5	4
6	*Señales de guerra*, por Lawrence Freedman y Virginia Gamba Stonehouse (Vergara, 18 pesos). A diez años del conflicto del Atlántico Sur, un ensayo a fondo elaborado a partir de todas las fuentes disponibles. Texto obligatorio en las academias de guerra de Estados Unidos e Inglaterra.	6	3
7	*Corazones en llamas*, por Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz (Clarín/Aguilar, 12 pesos). Una historia novelada de la última década del rock and roll argentino. Sus protagonistas la cuentan y, según las autoras, "se consumen de pasión, de amor y de escarnio".	10	20
8	*Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 17,50 pesos). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho en una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el retrato de una década trágica.	7	20
9	*El marido argentino promedio*, por Ana María Shúa (Sudamericana, 10,40 pesos). Todo lo que usted quiso saber y no se animaba a suponer sobre el individuo que duerme a su lado desde hace varios años. Con instrucciones y estrategias varias.	8	10
10	*Pensamientos del corazón*, por Louise L. Hay (Urano, 12 pesos). Meditaciones y tratamientos espirituales que recomiendan conectarse con el *Ser interior* para mejorar la calidad de vida y confiar en la capacidad de cambiar.	9	17

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Francis Scott Fitzgerald: **Cartas** (Beatriz Viterbo Editora). Cuidada e indispensable selección a partir del volumen editado por Matthew Bruccoli y Margaret Dugan. Las cartas de Fitzgerald —al igual que sus libros— permiten seguir el vía crucis de un maldito a pesar suyo que sólo quería ser Gatsby. Incluye las legendarias cartas a su hermana Annabelle, a Zelda en la clínica y al editor de la revista *Collier's* donde traza el plan para su inconclusa *El último magnate*.

William Boyd: **Playa de Brazzaville** (Alfaguara). Retorno al paisaje africano de William Boyd después de la brillantez del mundo del cine explorada en *Las nuevas confesiones*. Los recuerdos de una mujer que escapa de su pasado son el telón de fondo donde Boyd proyecta, una vez más, el apasionado duelo entre la civilización y lo desconocido.

ENSAYO

ALMIRANTE CERO, por Claudio Uriarte. Editorial Planeta, 352 páginas.



En busca del Almirante Cero: Claudio Uriarte ilumina el lado de la sombra de un villano fascinante.

Radiografía de un indultado

El periodismo argentino, en formato de libro, pareciera disfrutar de una popularidad que rara vez se explica por el prestigio literario del género, que comprende nombres tan ilustres como distantes entre sí: Defoe, Capote, Walsh. Daría la impresión de que algunos libros, por su temática, anulan la desarticulación de sus engranajes narrativos. Y no menos cierto es algo que ya se dijo al respecto: funcionan como exorcizadores, conjuran los demonios aletargados en el inconsciente de los lectores. Y esto puede explicar su veloz ingreso en la lista de best sellers. Pero un éxito de mercado no significa un despertar de la conciencia colectiva. En un país en el que la realidad supera la fantasía —frase que ya suena a verdad de Perogrullo— el periodismo le gana en dividendos a la "literatura" por el simple hecho de reproducir sucesos que exceden la imaginería macondiana, el esperpento valleinclanesco y la infernalia dostoievskiana. También es cierto que los periodistas, en su oficio cotidiano, están más acostumbrados a meter las manos en el contaminante tacho de basura de la historia, esa que se escribe todos los días. Sin embargo, con desplegar los hechos y sus pruebas no basta a la hora de escribir un buen libro. Sin un riguroso dominio de lo narrativo estos textos irían a parar al estante de la historiografía académica. A propósito, conviene señalar que estar académicamente vivo no es sinónimo de estar auténticamente vivo.

¿A qué viene esta introducción? Seguramente a la imposibilidad que me causa escribir sobre *Almirante Cero*, la biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera, de Claudio Uriarte. Esta es la tercera vez que escribo esta nota. Si fracasé las dos anteriores se debe justamente a la imposibilidad de enfrentar un libro que es duro de tragar, aunque se lee con vértigo, atracción y repugnancia a la vez. En los comienzos de la democracia descubrir fosas podía ser, además de un chasco para negadores, un jugoso negocio de medios. Y ahora, años después, volver sobre ese pasado no tan remoto constituye un ejercicio reflexivo que tensiona las contradicciones de una sociedad amnésica. Uriarte no se presta ni a la tentación maniqueísta ni al facilismo de lo escabroso. Y se mete con un personaje que fue "un mero ejecutor de las tendencias de la época, un destino contra el cual toda su personalidad lo llevaba a rebelarse. Y cuando su rebelión excedió determinados límites, sus viejos enemigos y sus antiguos aliados se unieron, lo acosaron, arremetieron contra él y lo destruyeron".

Destino, escribe Uriarte. Miguel Bonasso con *Recuerdo de la muerte*, y María Seoane con *Todo o nada*, la biografía de Santucho, han planteado desde diferentes enfoques, tanto narrativos como documentales, las grandezas y las miserias del idealismo. Si la elección de un tema implica de por sí una toma de posición, un juicio y una valoración de los materiales, en el fondo de toda buena conciencia burguesa es fácil sentir alguna simpatía por esos jóvenes que pensaban románticamente en una revolución armada. Uriarte, en cambio, y éste es uno de los méritos de su trabajo, elige una figura manifiestamente patológica: Massera. Y a lo largo de su profunda investigación, a medida que avanza en la construcción de su "héroe", le arranca a la derecha un concepto del cual se piensa legítima poseedora: el concepto de destino. Esquivando el ensayismo de coyuntura, Uriarte logra retratar no únicamente a un hombre sino a la sociedad que le permitió su acceso al poder. Adulado por el tilingerismo vernáculo, cortejado igualmente por estrellitas e intelectuales, Massera fue un sujeto paradigmático. "Como nombres de guerra, Massera eligió dos que usaba indistintamente: 'Negro' y 'Cero'. Negro era su propio sobrenombre, aunque en el nuevo contexto adquiría un nuevo significado: la oscuridad, la noche y la niebla, la clandestinidad, lo tapado, la ausencia de color, la negación, lo siniestro. 'Cero' tenía varios significados: lo que estaba antes del número uno (de la represión, de la ESMA, del G.T. 3.3.2.), pero también la nulidad, el vacío, la supresión, y asociativamente con 'Negro', la clandestinidad, la negación. Negro, la ausencia de un color, dejaba traslucir una identidad que 'Cero', la ausencia de un número, volvía a encubrir (...) 'Cero', de este modo, era la ilegalidad total, la esencia de la ESMA y del G.T. 3.3.2, el personaje que se modificaba cuando salía de allí y volvía a ser 'el Negro', el almirante, el 'señor' de la tradicional cortesía naval. La dicotomía entre la legalidad y la ilegalidad era llevada hasta la cúspide, porque Massera, en el exterior, tendría la dignidad, el poder y la ley del rango de jefe de Estado que había adquirido al lograr que el órgano supremo del poder fuera la Junta Militar, pero en la oscuridad de la ESMA y en los actos de violencia nocturna del GT tendría todo el anonimato, la clandestinidad y la ilegalidad de un secuestrador y torturador."

Hay momentos de la crónica que alcanzan reminiscencias de Conrad. Por ejemplo, la relación de Massera con el periodista Hugo Ezequiel Lezama, su copartícipe secreto. Cuando Massera estaba alojado en la U22, Lezama se ofreció para redactarle el alegato. No le pedía nada a cambio. *"¡Usted no puede condenarme a esta deuda!"*, le gritó Massera. *"No"*, le respondió Lezama *"y como yo, según usted, no puedo hacerlo, solamente imagino un desenlace posible: usted me va a matar"*. Y hay otro matiz, también digno de Conrad, pudorosamente sugerido en el libro: el autor, cuando tenía alrededor de veinte años, era periodista en *Convicción*, el diario de Massera. Su patrón acostumbraba visitar la redacción alguna noche para codearse con sus inofensivos escribas de izquierda, tomando whisky y picando salamines. Entonces Uriarte quizá no sospechaba que ese hombre terminaría por ser su obsesión. En este dato, el encuentro de un periodista joven y un asesino ilustrado, se apoya el lado de sombra que detonó *Almirante Cero*. Es evidente que Uriarte ha manejado puntillosamente un arsenal de información y testimonios, y que, en ocasiones, este arsenal conspiró contra "esos grandes momentos" que se prestaban para la indagación del escritor. No obstante, la contundencia de los datos y su elaboración logran un libro provocador, feroz, inquietante, del cual, como de todo exorcismo —y debe haberlo sido en particular para su autor—, no se sale igual que antes.

Lo dramático de *Almirante Cero*, se me ocurre, no concluye con su lectura. Porque al cerrar el libro surge un interrogante perverso, como la naturaleza de su personaje, lector de Martínez Estrada. ¿No se sentirá acaso el "héroe" indultado, en lo hondo, orgulloso de esta biografía en que las lecciones de Isaac Deutscher, el biógrafo de Trotsky, fueron notablemente aplicadas para estructurar su radiografía? Y esta pregunta, también, creo, puede aclarar mis intentos frustrados de escribir esta nota: la duda acerca de cómo celebrar un libro que puede halagar contra la voluntad de su autor, a quien regenteó el mayor centro clandestino de tortura del país. Porque la fruición estética, está comprobado, no garantiza que alguien sea derecho y humano. A los diecisiete años, Emilio Eduardo Massera publicó con su dinero un opúsculo de poesías inspiradas en Juan Ramón Jiménez, José Pedroni y Antonio Machado.

GUILLERMO SACCOMANNO

Carnets///

FICCION

RELATOS A LA MANERA CASI CLASICA. Por Harold Brodkey. Anagrama. 668 páginas.

La autoindulgencia y el éxtasis

En agosto de 1986, el mensuario *Esquire* propuso un importante cuestionario a un número importante de escritores norteamericanos con el bienintencionado pero improbable fin de averiguar qué pensaban los hombres de letras. Las preguntas eran:

1) ¿Quién debe ser el próximo ganador del Premio Nobel?
2) ¿Qué sería de no haber sido un escritor?
3) ¿Cuál sería el efecto positivo social/político que le gustaría que tuviera su obra?
4) ¿Se siente ajeno a la sociedad como escritor?
5) ¿Qué otra obligación con la sociedad tiene un escritor además de escribir?
6) ¿Cuál es el precio más alto que ha pagado en su carrera?

Las respuestas del escritor importante Harold Brodkey (Illinois, 1930) al importante cuestionario fueron las que siguen:

1) Jerome David Salinger.
2) Psicoanalista.
3) Devolvernos a la Edad Dorada.
4) Por supuesto.
5) Tiene la obligación de escribir bien.
6) El dolor de pensar con claridad.

Lo curioso es que detrás de tan sentenciosas respuestas se ocultaba un escritor que apenas había publicado un libro de relatos magistrales —*Primer amor y otros pesares* (Anagrama)—, publicado casi treinta años atras, menos de veinte cuentos en *The New Yorker* y otras revistas y, contaba la leyenda, venía trabajando en una monumental novela primero llamada *Party of Animals*, luego *The Soul Runner* y, finalmente publicada en el '91, *The Runaway Soul*.

La leyenda Brodkey dentro del panorama literario norteamericano es entonces un enigma bastante difícil de comprender más allá de ese trío de historias perfectas —"El estado de gracia", "Primer amor y otros pesares" y, sobre todo y todos, "Educación sentimental"— que abren su primer libro y que, hasta la publicación del voluminoso *Relatos*... le habían hecho optar por una suerte de dócil salingerato donde no había problema alguno en sacarse fotos con ceño fruncido o modelar ropa de Issey Miyake.

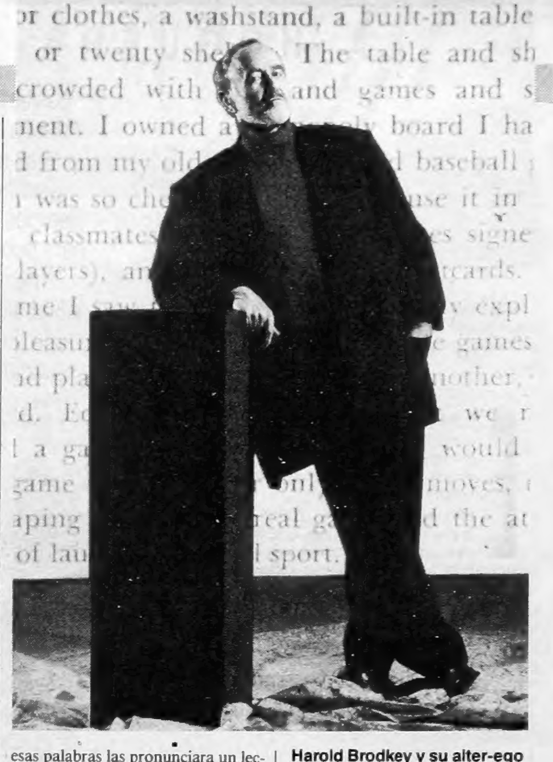
La publicación de *Relatos*... en 1989 precedida por una impactante campaña publicitaria —si bien un indiscutido acontecimiento literario— puede leerse sin mayor esfuerzo como la movida de un hombre astuto a la hora de revalidar un mito sostenido hasta entonces en un solo libro que, si bien John Cheever había afirmado que se trataba del trabajo "de un escritor de primera magnitud" seguía siendo, a la hora de la verdad, un solo libro que ensaya variaciones sobre temas clásicos: la vida de la juventud norteamericana durante los '50 incluyendo colleges, viajes de iniciación a Europa, fiestas y las agonías y los éxtasis del amor.

Relatos a la manera casi clásica —más allá de ser un título que cualquier escritor envidia abiertamente— es una advertecia cuya palabra clave y operativa es *casi*. En este libro mamut —que ganó para Brodkey entusiastas comparaciones que iban desde Whitman, pasando con Faulkner hasta arribar a Freud—, el tema vuelve a ser el mismo: los sufrimientos de la juventud y el temor a la pérdida, real o imaginada, de sus padres y su protección. Lo que no está mal. Los problemas para el lector que pensó que aquí brillaba otro típico y clásico —sin *casi*— hombre del *New Yorker* se presenta cuando las historias familiares comienzan a estirarse como si fueran inabarcables catálogos de emoción y dolor puntuados por epifánicos relámpagos de placer (en este sentido, "Inocencia" ofrece veinte páginas enteramente dedicadas a la descripción de sexo oral) que nos demuestran inequívocamente que entre tanto sonido y furia nos encontramos ante un escritor de primera línea superado por el estruendoso volumen de su prosa y así el lector se ve obligado —en un raro acto de gestalt literaria— a padecer los exquisitos dolores que padeció Brodkey cuando se sentó a escribir. La sensación, la formidable conjugación del verbo *evocar*, remite a Proust antes que a Faulkner y acaba por, sí, encallar en el engañoso espejismo de la autoindulgencia.

Lo que —conviene aclararlo— no significa que *Relatos*... no sea un "gran libro" o un "libro importante" donde abundan pasajes de una pasmosa belleza. Pero, a la vista de las críticas irónicas y el fastidio producido por el todavía más caudaloso y excesivo *The Runaway Soul* en EE.UU., resulta imposible no apreciar cierta cualidad de *Relatos*... que trasciende lo estrictamente literario y que revela al lector una dimensión extra de su autor: ese momento de cambio cuando crece el desborde del libre flujo de conciencia, los frenos de la autocrítica no responden y una buena historia deja de ser amor de a dos y se convierte en la más apasionada de las masturbaciones.

"Es peligroso ser un escritor tan bueno como yo", declaró alguna vez Harold Brodkey. Y tiene razón. Pero cuánto mejor hubiera sido que esas palabras las pronunciara un lector agradecido y no un escritor fascinado por su propia sombra y encandilado por "pensar con claridad", mientras camina, bajo cielos tormentosos, por una playa desierta.

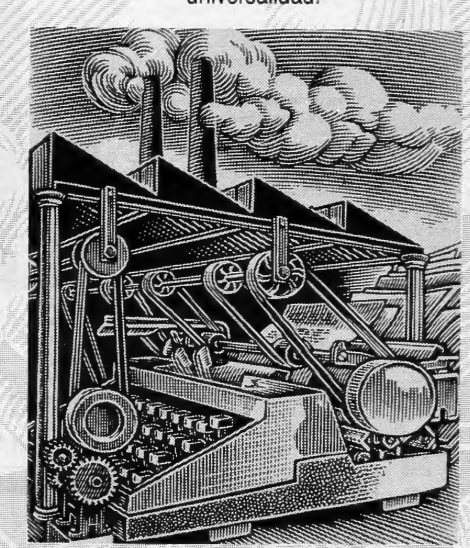
RODRIGO FRESAN



Harold Brodkey y su alter-ego Wiley Silenovsky se confunden en relatos donde la brillantez no le teme al exceso.

LA HOGUERA DE LAS FRIVOLIDADES

Los tiempos están cambiando. Y, cuando se trata de la industria editorial norteamericana y las normas de comportamiento de los escritores de éxito en Estados Unidos, los tiempos parecen estar cambiando claramente para peor. Terry McDonell —Editor in Chief del mensuario "Esquire"— recientemente editorializó, no sin cierto saludable sarcasmo y algo de indisimulada angustia, un cuadro de situación que, más allá de las distancias y las cifras, goza de cierta preocupante y saludable universalidad.



FEA COMO UN COYOTE

TERRY MCDONELL

Podemos ocuparnos del trabajo... o podemos pasearnos por ahí lanzando declaraciones apasionadas sobre la ropa de los otros.

Lewis H. Lapham

En menos sensibles pero quizás más expresivos tiempos, cuando se interrogaba a alguien acerca del atractivo físico de una reciente partenaire entre las sábanas, la respuesta "fea como un coyote" era la posible respuesta más baja en la escala; lo que equivalía a decir que, cuando abrías los ojos a la mañana siguiente con su cabeza sobre tu brazo preferías pegarte un hachazo a la altura del codo antes que despertarla cuando abandonabas la cama. Quizás hayamos superado esta fea y pequeña comparación en un nivel estrictamente social, pero al menos desde un punto de vista puramente económico parece más que apropiada para nuestro presente. El futuro financiero luce peor que cualquier cita a ciegas, especialmente en el capítulo referido al mundo de las artes. Consideremos, sin ir más lejos, el negocio editorial.

Item: El sesenta por ciento de los norteamericanos no compró un solo libro durante 1991.

Item: Los analistas atribuyen el incremento en la venta de libros al aumento de su precio y no a la cantidad de libros per se.

Item: El grupo más numeroso de compradores de libros son ciudadanos de la tercera edad (mayores de sesenta y cinco años).

Esta clase de malas noticias trascienden más allá de una recesión o cualquier tipo de depresión donde será menor la cifra de libros a publicar. Después de afirmar a *The Wall Street Journal* que el paisaje de las publicaciones lucía "desolador", Donald Lamm, presidente de W. W. Norton, continuó diciendo que los editores estaban "perdiendo lectores serios en nombre de sus carreras, en nombre de gimnasios, en nombre de cualquier otra actividad pasatista". Piensen en esta idea, no la descarten fácilmente. Lamm fue la reacción inteligente a un estudio sobre la industria del libro que no hizo más que descorchar las estadísticas mencionadas más arriba; pero falla cuando no menciona que, además de perder lectores, el negocio editorial está perdiendo escritores talentosos en nombre de la celebridad. Y es entonces cuando la historia se convierte en algo francamente desagradable y tan poco atractivo como un coyote.

Tal vez el concepto más ofensivo que nos obsequiaron los 80 es la idea de que la autopromoción es una apropiada —y hasta astuta— manera de vender libros. No importa cuán tonta o degradante la situación, "revolear la basura propia", como bien lo definió el gran revoleador de basura Peter Beard, fue un espectáculo aplaudido y justificado como *buen marketing*. El sistema para vender libros fue entonces ser famoso sin importar los méritos de la obra. Bastaba con atrapar un asiento en lo de Liz Smith o lo de Larry King —shows televisivos de gran audiencia— y se obtenía un best seller. De hecho, el bogar con gracia por las aguas del chismorreo es considerado válido no importa cuán estancadas y sucias sean las aguas. Así es como a menudo los adelantos más sustanciosos desembocan en los bolsillos de los autores más visibles. El problema, claro, es que los libros no se venden por más que veamos a los ebrios leones y a los jóvenes literatos prestando una supuesta *gravitas* y algo de glamour a fiestas insípidas.

Los escritores siempre han disfrutado de la buena vida y eso no está mal; pero me parece que ha transcurrido demasiado tiempo desde que Emily Dickinson fue celebrada por encerrarse en una habitación para crear un universo propio. El mundo de hoy, paradójicamente, es más pequeño y más duro para los escritores serios, quienes miran a su alrededor y descubren sus libros mal publicados por las editoriales y se ven obligados a depender de "stars", del mismo modo en que lo hacen los estudios cinematográficos. ¿Pero por cuánto tiempo más puede sostenerse esta situación cuando son cada vez menos los norteamericanos que compran libros? Estamos alcanzando ese punto límite donde subsiste un grupo de "lectores serios" a los que no les interesa la revista *People* ni ver "Entertainment Tonight". ¿Qué ocurrirá si estos lectores están sólo interesados en la obra? Puede ser que no compren mayor cantidad de libros, pero seguramente comprarán los mejores.

Traducción de R.F.